

СЕМИКИНА Юлия Геннадьевна

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТАНАТОЛОГИЯ  
В ТВОРЧЕСТВЕ Л. Н. ТОЛСТОГО  
1850—1880-х годов:  
ОБРАЗЫ И МОТИВЫ**

10.01.01 —русская литература

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Работа выполнена в Волгоградском государственном  
педагогическом университете

Научный руководитель — доктор филологических наук,  
профессор *Жаравина Лариса  
Владимировна*

Официальные оппоненты: доктор филологических наук,  
профессор *Бронская Людмила  
Игоревна*

кандидат филологических наук,  
доцент *Филимонова Наталья  
Юрьевна*

Ведущая организация — Ростовский государственный  
университет

Защита состоится 26 декабря 2002 г. в 10 час. на заседании  
диссертационного совета Д 212.027.03 в Волгоградском государствен-  
ном педагогическом университете по адресу: 400131, г. Волгоград,  
пр. им. В. И. Ленина, 27.

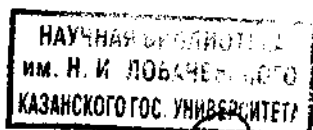
С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Волгоградско-  
го государственного педагогического университета.

Автореферат разослан "25" ноября 2002 г.

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА



0000017085



Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
доктор филологических наук,  
профессор

Е. А. Добрыднева

**Актуальность исследования** определяется целостным рассмотрением темы смерти на протяжении тридцати лет творческой деятельности Л. Н. Толстого в совокупности танатологических образов и мотивов.

Во все времена танатос выступал как важнейший конститутивный момент сознания. Познавательная функция искусства в целом и, прежде всего, литературы в постижении феномена смерти неопценима. Эстетический аспект танатологической проблемы был акцентирован М. М. Бахтиным. По мнению ученого, смерть, подводя итог человеческого существования, «ставит задачу и дает методы не смыслового эстетического оправдания <...>. Проблема души методологически есть проблема эстетики», — писал он<sup>1</sup>.

По существу танатологическую проблематику толстовского творчества не мог обойти ни один серьезный исследователь. В той или иной мере ее касались М. П. Бицилли, Я. С. Билинчис, Э. Г. Бабаев, А. М. Буланов, Б. И. Бурсов, Г. А. Бялый, Г. Я. Галаган, П. П. Громов, Н. К. Гудзий, В. Д. Днепров, Е. Н. Купреянова, Л. Д. Опульская, А. П. Скафтымов, О. В. Сливицкая, Б. Н. Тарасов, Б. М. Эйхенбаум, В. Янкелевич, Ф. Арьес, Р. Густафсон, Я. Нива, К. Партэ и др. Однако в подавляющем большинстве случаев речь шла о рассказе «Три смерти» и повестях позднего периода («Смерть Ивана Ильича», «Холстомер»).

**Объектом работы** являются произведения Л. Н. Толстого, в которых отражены художественные инверсии танатоса в философско-религиозной и этико-социальной проекциях, своеобразное «искусство умирания» (*ars moriendi*), выраженное средствами литературы.

**Предмет исследования** — эстетика и поэтика смерти в творчестве Л. Н. Толстого, нашедшие выражение в комплексе взаимосвязанных танатологических мотивов и образов, их генезис и трансформация. Под образом мы понимаем художественную форму воспроизведения и осмысления исторической реальности путем словесного объективирования мировоззренческих и эстетических установок писателя. Художественный образ самодостаточен и способен к саморазвитию. Мотив — устойчивый элемент текста, закреплённый «в простейшей формуле». Смысловое содержание мотива определяется нами как в контексте отдельного произведения, так и в проекции на ряд художественных текстов.

Материалом для наших наблюдений послужили произведения Л. Н. Толстого 1850—1880-х годов, а именно: повести «Детство»

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Автор и герой эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство. 1986. — С. 96.

(1852) и «Отрочество» (1854), рассказы «Набег» (1853), «Рубка леса» (1855), «Севастопольские рассказы» (1855), «Записки маркера», романы «Война и мир» (1869), «Анна Каренина» (1877), дневниковые записи и эпистолярное наследие писателя. Такой **экстенсивный** подход к материалу позволяет, на наш взгляд, показать неоднозначность авторского отношения к смысловому единству *«жизнь — смерть — душа — бессмертие»*.

Цель настоящей диссертации — выявление, систематизация и осмысление танатологических образов и мотивов в творчестве Л. Н. Толстого с учетом эволюции его мировоззрения и поэтики. Для достижения этой цели мы ставили перед собой следующие **задачи**:

1) раскрыть основы художественной танатологии писателя, свидетельствующие о синтезе эстетического, философско-религиозного и этико-социального содержания;

2) выявить наличие в произведениях Л. Н. Толстого целостной системы мотивов, образов и мифопоэтических символов, связанных с темой смерти, показать их генетическую и функциональную соподчиненность;

3) охарактеризовать механизм трансформации танатологического инварианта в свете оппозиции «рациональное — эмоциональное», «ум — сердце»;

4) обосновать органическую связь танатологической проблематики с формами и способами художественного психологизма при изображении «пороговых» ситуаций, в частности суицидального поведения героев.

**Научная новизна.** В диссертации впервые предпринята попытка анализа толстовского танатоса как целостной идейно-тематической художественной системы.

**Методология и методика исследования.** Анализ и интерпретацию танатологического комплекса в творчестве Л. Н. Толстого необходимо ориентировать на историко-генетический, системно-типологический, структурно-семантический и историко-культурный методы в аспекте общей проблемы «литература и другие формы общественно-го сознания».

Методологическую базу диссертационного исследования составляют концепции архетипа смерти в культурологическом (Ю. М. Лотман, А. Я. Гуревич, Д. С. Лихачев, Е. М. Мелетинский, И. Паперно и др.) и философско-религиозном (М. М. Бахтин, В. Ш. Сабилов, св. Игнатий Брянчанинов, С. Н. Булгаков, В. В. Розанов, Г. В. Флоровский и др.) аспектах, а также результаты исследований Ассоциации танатологов при Санкт-Петербургском отделении Института че-

ловека Российской Академии наук (Л. О. Абышко, А. В. Демичев, М. С. Уваров, Л. И. Кирсанова и др.).

**Теоретическая значимость** настоящей диссертации вытекает из общего подхода к художественному творчеству как к «духовному деланию» (И. А. Ильин), основанному на глубочайшей авторской рефлексии. Принципиальное значение имеют актуализация проблем художественной танатологии, раскрытие механизма архетипа смерти в контексте его междисциплинарной соотнесенности. Методика работы с философско-религиозным и историко-культурным материалом может быть полезной в процессе дальнейшего углубления принципов целостного анализа художественного текста.

**Результаты исследования** имеют практическое значение и могут быть применены в учебных курсах по истории русской литературы XIX в., в спецсеминарах и спецкурсах, а также использованы для издаваемых Сибирским отделением РАН «Материалов к словарю сюжетов и мотивов русской литературы».

**Апробация** диссертации осуществлялась на кафедре русской литературы Волгоградского государственного педагогического университета, в ходе обсуждения проблем на методических семинарах, на итоговых научно-исследовательских конференциях.

Материалы диссертации были изложены в докладах на следующих научных конференциях: 1) научно-методической — «Проблемы современной философии в педагогической практике: школа—колледж — вуз» (Волгоград, 1999); 2) V региональной конференции молодых исследователей Волгоградской области (Волгоград, 2000); 3) VI региональной конференции молодых исследователей Волгоградской области (Волгоград, 2001); 4) Всероссийской научной конференции «Рациональное и эмоциональное в литературе и в фольклоре» (Волгоград, 2001).

Структура работы определяется поставленной целью и задачами, характером исследуемого материала. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы.

#### **На защиту выносятся следующие положения:**

1. Тема смерти занимает значительное место уже в раннем творчестве Л. Н. Толстого. Изображая текучесть сознания и амбивалентность мотивации действий главных персонажей, Л. Н. Толстой опосредованно выражал свою оценку нравственных, этических и эстетических аспектов их поведения. Особенно четко человеческая природа и моральная сущность проявляются в «пороговых или пограничных ситуациях», т. е. перед «лицом» смерти, именно поэтому в композиционной структуре произведений центральное место отведено сценам соприкосновения с танатосом на уровне сознания и подсознания

героев. Начиная с «Севастопольских рассказов», феномен смерти персонифицируется и превращается в действующее лицо, некое сверхъестественное существо («Она»), для чего автором используется прием «маскировки».

2. Развенчание модели героического поведения на войне имеет ярко выраженную танатологическую окраску. Л. Н. Толстой акцентирует связь героизма с ситуацией убийства и образами убийц. При этом существенную роль играет мотив *игры со смертью*, в которой можно увидеть трансформированные и редуцированные элементы героического мифа. Пребывание героев романа в экстремальных условиях (война, дуэль, смерть близких, собственная смерть) способствует переоценке нравственных ценностей и духовному перерождению. Мотив танатологической игры проявляется на разных сюжетно-смысловых уровнях — в межличностных отношениях, в любовной ситуации и в бытовом поведении героев.

3. Тема бытия и небытия структурирует романы Л. Н. Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина». Принципиально важной становится ситуация «рождение — смерть» («крещение — отпевание»), соотношенная с архетипической моделью посвящения (инициацией), а также связь танатологии с онейрологией, свидетельством чему является внимание писателя к снам героев как своеобразному инварианту смерти. В творчестве писателя 1860—1880-х годов формируется комплекс танатологических образов-символов (*дуб — небо — звезды — свеча*), связанных с понятиями *судьбы прока*. Мотивы, образы-символы и отдельные детали (*дверь, мешочек Анны, скрежет железа, часы* и т. д.) образуют единую систему, которая проецируется на общую эволюцию мировоззренческой и эстетической позиции писателя. Особое танатологическое наполнение имеет у Л. Н. Толстого мотив *руки*, обладающий множеством культурологических и философско-религиозных ассоциаций.

4. Тема самоубийства, поднятая в романе «Анна Каренина», — результат взаимодействия факторов субъективного и объективного порядков. Анализируя суицидальное поведение героини, писатель протестовал против нарастающей тенденции унифицирования личности самоубийцы. В произведении воспроизведена история человеческой души в трагическом столкновении добра и зла, во всех *pro e/ contra*. Нагнетание танатологической символики («выгоревшая свеча», триада «*мужик — черт — смерть*», «скрежет железа», «метель», «собака», «бык», «лошадь», «медведь») формирует особый антимир, в сферу действия которого попадает Каренина. Трактовка inferнальной атрибутики дается в парадигме фольклорного мироощущения и народного православия.

Во введении обосновываются актуальность темы диссертации, ее научная новизна, определяются объект и предмет исследования, его цели и задачи, обозначаются теоретико-методологические основы и принципы работы, отмечается теоретическая и практическая значимость диссертационного исследования.

**В первой главе** «*Танатологическая проблематика в раннем творчестве Л. Н. Толстого*» исследуются повести «Детство» и «Отрочество», рассказы «Набег», «Рубка леса», «Записки маркера», «Севастопольские рассказы» с учетом нравственно-этических и религиозно-философских исканий автора, а также раскрывается специфика трансформации категории «смерть» (образа смерти) в сознании писателя и в его художественных произведениях. Размышления о нравственном совершенствовании человека, о проблемах добра и зла, духовного самоопределения, веры, жизни, смерти и бессмертия нашли отражение не только в юношеских литературных опытах, но и в дневнике, а также в автобиографической трилогии.

Повесть «Детство» являет собой откровенное отражение души ребенка, процесс его самоопределения. К центральному эпизоду произведения в аспекте нашей темы относится смерть матери Николеньки Иртенева. Сравнение нескольких редакций текста позволяет понять логику авторского замысла и его эволюцию. Л. Н. Толстой, используя различные средства (деталь, эпитет, сложные синтаксические конструкции и т. д.), стремился максимально полно и точно изобразить противоречивость и неординарность детской натуры, ярко проявившейся в трагический момент жизни ребенка. Автор «Детства», перерабатывая различные варианты текста, устранял элементы вмешательства взрослого сознания, несовместимые с детским восприятием танатоса.

Мысль об инобытии является своеобразным скрытым лейтмотивом произведения. Смерть матери (а затем и бабушки в «Отрочестве») представляет собой непреодолимое роковое препятствие, с которым сталкивается ребенок. Чрезвычайно важным и типичным для Толстого является соединение танатологии с онейрологией, произошедшее уже в первой главе («Учитель Карл Иванович») в виде выдуманного Николенькой сна. Во-первых, сон героя — некая трансформация его ухода из жизни, своеобразная «репетиция» кончины. Во-вторых, мотив ухода (будь то сон, смерть, отъезд героя, решившего начать новую жизнь), по представлениям Л. Н. Толстого, нес в себе созидательное начало, являлся необходимым звеном духовной эволюции.

Онейрология «Детства» выполняет две основные функции: 1) сопровождает лирическую тему матери Николеньки, оттеняя ее образ и

делая его утонченным и возвышенным; 2) исподволь вводит в текст элемент трагизма. Мотив *сна* проявляется в повести как синоним ухода и смерти трижды: сначала сон выдумывается, затем «закрепляется» в сознании ребенка и детализируется, потом воспринимается как реальность. Смерть часто «предупреждает» о своем приближении, что проявляется в виде каких-либо событий или явлений, которые мы условно называем в работе «предвестниками», «маркерами» смерти. В своих произведениях Л. Н. Толстой часто использовал этот прием. В повести «Детство» такими предзнаменованиями являются предсказания юродивого Гриши и выдуманный сон Николеньки. Оба персонажа на интуитивном уровне предчувствуют приближающуюся беду. Предсказания юродивого — притча, и смысл ее в начальных редакциях произведения более прозрачен, чем в окончательном тексте. «Намекающая» функция мотива смерти в «Детстве» стала более выраженной, поскольку автор стремился к устранению навязчивого опережения событий. Тема смерти неожиданно появляется в XXV главе «Письмо» (в сознании читателя мозаика намеков складывается в предельно четкую картину), где автор впервые обратился к проблеме *этики умирания*, которая станет особенно важной для него в будущем, и изобразил различные оттенки состояния и переживаний Натальи Николаевны: переход от смирения к своеобразному, слабо выраженному бунту против бессмысленности небытия и опять смирение перед неизбежным. Героине было дано Откровение свыше. Приняв неизбежное, она постаралась сделать все, чтобы причинить как можно меньше боли своим близким. Такая сила любви и способность к самопожертвованию, по мнению писателя, доступны лишь людям с чистой душой, которые духовно способны постичь полноту и совершенство Божественного бытия, а значит, и победить смерть. В конце концов Наталья Николаевна смиряется с Божьей волей, а не со смертью как с неизбежным фактом, к которому можно привыкнуть (о чем свидетельствует ее письмо в каноническом тексте).

Для Николеньки любовь к матери была неотъемлемо связана с любовью к Богу. Возможно, именно поэтому в восприятии ее смерти в душе мальчика столкнутся возвышенность религиозного чувства и горечи утраты с осознанием пошлости окружающей действительности. Автор выразил трагедию через сознание ребенка, поэтому читатель не может объективно представить все стадии самого процесса умирания Натальи Николаевны, так как ему известны лишь переживания ее сына. Остальные герои также даны через субъективное видение Николеньки. Однако общая картина вырисовывается из суммы описаний поведенческих реакций всех действующих лиц. Писатель достоверно изображает состояние растерянности, горечи ожи-



дания и надежды при помощи таких средств, как деталь, эпитет и контраст. Описание панихиды позволяет автору раскрыть противоречивое состояние ребенка: глубокое горе, спрятанное за стремлением соблюсти приличия, какая-то отстраненность от происходящего, являющаяся защитной реакцией детской психики. Состояние мальчика выражено комплексом противоречивых чувств (горе, страх, детское тщеславие и др.), непрерывно сменяющих друг друга. В рефлексии ребенка во время панихиды прослеживаются элементы сознания взрослого человека.

Л. Н. Толстой в трех главах дает две сцены смерти, которые, с одной стороны, контрастируют между собой, а с другой — дополняют друг друга. Это описание умирания матери Николеньки, данное в восприятии ее старой няни, и смерть самой Натальи Савишны. Старушка, называя татан ангелом небесным, завершает эстетическое осмысление прекрасного образа Натальи Николаевны. Наталья Савишна умерла просто и величественно. В ней не было эгоистичности умирающего человека, она достойно пережила все стадии этого процесса: нравственное сознание своей смертности, предвосхищение скорой смерти, переживание ее изнутри. Несмотря на тяжкие мучения, она умерла достойно. К проблеме достойного принятия смерти простыми людьми Л. Н. Толстой будет возвращаться постоянно на всем протяжении своего творческого пути.

В повести «Детство» наметилась еще одна важная проблема: социальная детерминированность в восприятии танатоса, которая проявляется в параллелизме: смерть няни — кончина бабушки Николеньки. Особый склад менталитета обуславливает модель поведения и формы проявления эмоционального состояния личности в различных ситуациях. Именно поэтому описание внешнего проявления горя Натальи Савишны в некоторой степени неадекватно внутреннему его переживанию. Танатос становится серьезным испытанием не только для взрослых людей, но и для мальчика.

Кончина близких потрясла ребенка, но он еще не думает о конце своего личного существования. Боязнь собственной смерти появляется с развитием самосознания и идентификации себя как уникальной личности. Но это уже *философия* смерти, некоторые моменты которой станут доступны герою лишь в «Отрочестве». Пока же в детских размышлениях, скорее всего, отражена позиция автора, его настойчивая мысль о том, что страх небытия является предпосылкой нравственного и духовного совершенствования личности. По мнению Л. Н. Толстого, человек может постичь смысл жизни лишь тогда, когда в полной мере сознает свое духовное, внепространственное, вневременное, божественное начало. Это понимание формирует у взрос-

лого человека убежденность в нравственном и духовном бессмертии, в необходимости посвящать свою жизнь любви к ближним и, несмотря на понимание своего несовершенства, стремиться к Божественному совершенству. Можно утверждать, что в автобиографической трилогии Л. Н. Толстой стремился показать процессы, происходящие в период становления человеческого сознания, в танатологическом аспекте.

Произведения, написанные с 1853 по 1856 годы, в основном посвящены военной тематике («Набег», «Рубка леса», «Севастополь в декабре», «Севастополь в мае», «Севастополь в августе 1855 года»). Л. Н. Толстой совершенствует «технику» изображения человеческой психики. Герои его рассказов поставлены в экстремальные условия (существование на грани жизни и смерти), в которых проявляется истинная сущность души. Проблема поведения героя в «пограничной ситуации» становится для писателя одной из главных в этот период творчества, как и проблема соотношения понятий «добродетель» и «порок».

Возможность смерти позволяет автору показать в рассказе «Набег» отличие истинной добродетели от ложной (посредством изображения различных типов храбрости). Для более последовательного решения танатологических, философско-этических и эстетических проблем писатель строит свое произведение на принципе параллелизма: мир людей — мир природы; солдаты — офицеры; офицеры, определяющие линию поведения в соответствии с общественным мнением, — капитан Хлопов. По мнению Л. Н. Толстого, человек становится жертвой подражания заданным образцам. На их формирование оказывает влияние общественное мнение, которое зачастую осмысливается Толстым как мнение извращенное, провоцирующее людей следовать ложным идеалам.

Персонажи «Набега», попадая в экстремальную ситуацию, руководствуются ложными добродетелями, стремятся к личному самоутверждению, совершают неразумные поступки, теряют ощущение реальности и часто бессмысленно погибают. Именно такая судьба уготована прапорщику Аланину. Ситуация смерти может быть типичной, особенно на войне, и в то же время она всегда индивидуальна. Умирание героя в данном случае — это его возврат к самому себе, к реальной «жизни», к реальной «действительности». Другой вариант подражания ложному — поведение поручика Розенкранца, который пытается усвоить манеру, стиль и жизненные ценности романтического героя. В итоге его бытие можно считать ложным. Мнимые добродетели большей части офицеров проявляются и в других коллизиях столкновения со смертью, и тогда персонажи пытаются скрыть свой

страх за маской равнодушия и ложного спокойствия. Гибель других людей не воспринимается ими через призму собственного Я. Лишь поведение капитана Хлопова отличается естественностью, простотой и безыскусственностью, поскольку он ближе к народу и его вере, чем остальные офицеры.

Цветовая гамма, используемая автором в рассказе, своеобразна и не случайна. При описании героев, в поведении которых присутствует поза, элемент искусственности, Л. Н. Толстой практически не обращается к полутонам, а употребляет яркие акцентные цвета (красный, черный, белый). Эти цвета имеют большой потенциал ассоциативных связей и являются символами жизни и смерти.

Танатологические проблемы решаются автором не только в системе «человек — человек (общество)», но и в системе «человек — природа». Искусственность социальных отношений противопоставлена в рассказе естественности природы.

Для того чтобы подчеркнуть диссонанс между миром людей и миром природы, автор использует принцип контрастного сопоставления и антитезу «единение — разрушение». Как отметила Г. Я. Галаган, мир и *мир* существуют параллельно<sup>1</sup>. Их единение мнимо, так как люди стремятся к разрушению, к смерти — в данном случае к убийству. Таким образом, антитеза «единение — разрушение» пронизывает всю ткань произведения и используется автором для создания емких образов, которые, в свою очередь, помогают читателю постигнуть особенности философской проблемы жизни и смерти, заложенной в произведении.

В рассказе «Записки маркера» мотивы смерти и ухода объединены. Автор анализирует причины, побудившие молодого человека совершить самоубийство. Особенность реалистического подхода к изображению сцены смерти заключается в том, что читатель воспринимает ее в двух проекциях — внешней и внутренней. Внутренний монолог — исповедь (письмо) персонажа — раскрывает трагический разлад между мечтами героя, его духовным миром и реальной действительностью. Утрата нравственных ценностей стала причиной физической гибели Нехлюдова. Толстой косвенно дает понять, что в суициде есть «поза», рассчитанная на эффект при оценке поступка. Иначе говоря, получается, что самоубийство не истинно в своей сути.

Зарисовка отдельных эмоциональных состояний, связанных с ожиданием смерти, присутствует в рассказе «Рубка леса». Очевидна попытка автора показать переживания героев как единый психический процесс, которая осуществляется через самоанализ, внутреннюю

<sup>1</sup> Галаган Г. Я. Л. Н. Толстой. Художественно-этические искания. — Л.: Наука. 1981. — С. 43.

речь и высказывания персонажей. Мелочи быта начинают вторгаться в их душевные переживания. Расщепленность психического потока свидетельствует о разорванности сознания персонажа. В «пограничной ситуации», которую герои не в силах изменить, они обращаются к Богу. Поэтому большую роль в танатологии Л. Н. Толстого играют религиозные переживания, характеризующие отношение персонажа к потенциальной смерти. Они свидетельствуют о высоком душевном и эмоциональном напряжении, готовности в любую минуту уйти в мир иной.

Описание кончины солдата Веленчука является своеобразной вершиной произведения. Тема смерти появляется в рассказе одновременно с мотивом сна. При этом смерть приобретает некоторые черты одушевленного существа. Позже Л. Н. Толстой использует этот же прием («одушевление» смерти) в «Войне и мире» и в «Смерти Ивана Ильича». Автор употребляет неопределенное упоминание об объекте или действии. Личное местоимение ОНА, заменяется словом «спячка» (т. е. понятие смерти табуировано). Рассказ Чикина связывает спячку со смертью, и в конце концов Антонов говорит: «Смерть приходила». Местоимение, выделенное курсивом, написанное с большой буквы, и глагол «приходила» подчеркивают одушевленность<sup>1</sup>. Описание же самой смерти Валенчука дано в традиционно реалистическом ключе — посредством «взгляда» со стороны.

В рассказе «Севастополь в декабре месяце» танатологические мотивы пронизывают все произведение, являясь своеобразным «скрепом» повествования. Картины умирания создают эффект нагнетания, поскольку писатель использует натуралистические элементы при описании страданий раненых. Можно сказать, что цель автора — показать не героические подвиги, а героическое *искусство умирания* русского солдата.

Л. Н. Толстой как бы заставляет читателя «потерять» свою индивидуальность и оценить собственную возможную смерть в общенародном, даже вселенском масштабе. Однако из частных отстраненных сцен складывается общая картина массового умирания, лицемерие которой является, с одной стороны, причиной нравственного подъема, позволяющего людям становиться героями, а с другой — свидетельствует об образовании в душах вакуума и постепенного привыкания к виду страданий ближнего.

Автор, изображая взаимопроникновение противоположных внутренних импульсов, показывает скрытые пружины поступков, исследу-

<sup>1</sup> Партэ К. Метаморфоза смерти у Л. Н. Толстого // Русская литература. — 1991. — № 3. — С. 117. (Прием грамматической референции, «маскировки» был отмечен американской исследовательницей по отношению к повести «Смерть Ивана Ильича»)

дует их нравственную и социальную обусловленность. Одним из таких пагубных импульсов-двигателей, по мнению Л. Н. Толстого, является тщеславие.

Особенно писателя интересовало состояние хаоса в человеческой душе, которое проявляется более всего в экстремальной ситуации. Импульсом к «самораскрытию» персонажа, обнажению «дна души» часто становится именно мысль о смерти, ее предчувствие. Страх гибели вызывает у человека колоссальное эмоциональное напряжение, притупляет все остальные чувства и ставит его в положение «над миром». Индивида в таком состоянии можно назвать *живым мертвецом*, ежесекундно готовым умереть еще раз. Отметим также, что в рассказе автор акцентирует интересную параллель — Михайлов и Праскухин в ожидании конца.

В последнем рассказе «Севастополь в августе 1855 года» Л. Н. Толстой вновь использует прием отстранения. Повествование построено на серии контрастов: Владимир — Михаил; мечты — реальность. Восприятие событий дается глазами Володи, новичка, полного иллюзий. В критических ситуациях обнаруживается несоответствие ожидаемого и реально существующего. В сознании человека происходит некий «слом», и он либо выходит на новый уровень восприятия действительности, либо еще «глубже» погружается в свои иллюзии. Братья Козельцовы пошли по первому пути, хоть и не расстались до конца с иллюзорными представлениями. Михаил, по сути, — такая же наивная романтическая натура, как и его брат Владимир. Автор поменял братьев местами: Володя, мечтавший о героической смерти, умер незаметно, бессмысленно. Михаил покинул бранный мир с чувством исполненного долга, думая, что совершил подвиг на благо Отечества.

Л. Н. Толстой использует сцены умирания для того, чтобы опровергнуть сложившуюся литературную традицию описания героической смерти, которая пагубно повлияла на сознание молодежи, формируя ложные стереотипы и модели поведения. Писатель анализирует феномен смерти, побуждающий человека к постоянной переоценке этических ценностей и способствующий его моральному самоопределению. Все отмеченное свидетельствует, во-первых, о значимости темы смерти в раннем творчестве писателя, а во-вторых, о существовании характерного комплекса мотивов и образов танатологического плана, которые получают дальнейшее развитие в романах «Война и мир» и «Анна Каренина».

Во второй главе «*Эстетика и поэтика смерти в романе Л. Н. Толстого "Война и мир"*» рассматривается система основных танатологических мотивов, образов и символов.

В романе «Война и мир» тема жизни и смерти звучит уже с первых страниц произведения. Повествование начинается с того, что автор параллельно изображает *именины* в семье Ростовых и *смерть* графа Кирилла Владимировича Безухова. Путем сопоставления мы пришли к выводу: те герои, которые изображены присутствующими и на именинах в семье Ростовых, и в главе, посвященной смерти графа Безухова, остаются живыми, остальные (князь Андрей, его жена, Элен, Анатолий Курагин) — гибнут, не дожив до старости. Исключением является лишь граф Ростов. Он умирает будучи уже в преклонном возрасте.

Другая особенность двух сцен (именины и умирание) заключается в том, что они условно объединены соотнесенностью с архетипической моделью *посвящения*. В основе обрядов (именины связаны с крещением) лежат понятия кончины и возрождения. Обряд крещения символизирует смерть человека для греха и его возрождение в новом качестве для вечной жизни в сверхбытии. Умирание также требует соблюдения определенных канонов (исповедь, причастие и соборование), которые подготавливают человека к переходу в иной мир. Конечно же, не случайно, что первый и второй том романа начинаются с ситуаций *крещение — отпевание*, которые структурируют повествование, определяют композицию произведения, выделяют «узловые» ситуации жизни героев, выводят их на качественно новый виток бытия, на иной нравственный уровень. Интересен и сам порядок расположения сцен.

Первый том	Второй том
1) Вечер в салоне А. П. Шерер; 2) именины в доме Ростовых; 3) отпевание старого князя Безухова	1) Обед в Английском клубе в честь князя Багратиона; 2) смерть Лизы Болконской и ее отпевание; 3) крещение молодого князя Николая; 4) вечер в салоне А. П. Шерер

Таким образом, сцены второго тома расположены в обратном порядке. Их смысловая нагрузка также обратная: салонные встречи уступают по важности и по значению обеду в Английском клубе.

В наибольшей мере архетипическая модель *посвящения (инициации)* связана с Пьером Безуховым. Инициация в данном контексте — это переход от одной стадии жизни к другой (или от одного социального статуса к другому). Пьер Безухов в первой главе романа — герой-маргинал. Впрочем, персонаж и не стремится посредством каких-либо активных действий изменить свое положение. Все совершается помимо его воли. Княгиня Друбецкая способствует тому, что он становится законным сыном графа Безухова, его наследником. Но при этом Пьер — пассивный участник ритуального действия. Безухову

присуще как профанное, так и обрядовое поведение. Наивность и непонимание героя можно интерпретировать как условие обряда инициации, а его сон символизирует смерть в ритуальном действии и новое социальное рождение. Так в одной сцене соединяются символическая и реальная смерть героев. Переходность важного момента подчеркивается в тексте романа при помощи такой детали, как дверь. В мифопоэтической традиции *дверь* является символом жизни и смерти, поскольку открывает путь как в потусторонний мир, так и к духовному спасению.

Многие поступки и действия Пьера соотносятся в тексте с «открывающимися дверьми», а все, что связано с умирающим графом Безуховым, ассоциируется у автора с «закрывающимися дверьми». «Открытые двери» можно трактовать как жизнь, а «закрывающиеся или закрытые двери» как умирание и смерть (или переход в инобытие).

Во втором томе романа «Война и мир» вновь реализуется архетипическая модель *посвящения*. Пьер Безухов уже утратил социальную маргинальность, но он продолжает быть маргиналом в духовной сфере. С обеда в Английском клубе для героя начинается пора «духовного посвящения». Вызов Долохова на дуэль создает напряженную ситуацию, связанную с возможной гибелью одного из героев романа. Дуэль (узаконнённое убийство) заставляет Безухова принять на себя роль невольного убийцы. Пребывание в «пограничной ситуации» приводит героя к переоценке нравственных ценностей и духовному кризису, который разрушает его устоявшуюся картину мира. Отъезд Пьера из Петербурга можно условно обозначить как метафору его смерти для прошлой жизни и начало духовного обновления.

Разговор с масоном Баздеевым заставил героя задуматься о жизненно важных философских проблемах: что есть истина и вера в Бога, каковы пути самосовершенствования и внутреннего духовного очищения; в чем смысл бытия. В некоторой степени нравственно-религиозное учение автора перекликается с масонскими идеями, и эту перекличку можно увидеть в обыгрывании имени персонажа. Символ масонства — храм — строился на камне и из камня. Имя Пётр означает *камень*.

Значимым пунктом в масонской концепции бытия был вопрос о смерти. Пьер не пережил факта смерти эмоционально, поэтому, вследствие отсутствия жизненного опыта, не мог применить к себе седьмую добродетель масонов (любовь к смерти): однако в дальнейшем герой не только понял ее истинный смысл, наблюдая за солдатами во время Бородинского сражения, но и сумел сопоставить отвлеченную идею единения человечества с реальным единением людей в «пограничной ситуации». Абстрактная добродетель превратилась в героическую гибель за веру, царя, Отечество.

Оставшись в Москве, персонаж романа решил, что на него возложена миссия свыше: убить Наполеона — Антихриста. В данном случае, на наш взгляд, можно говорить об элементах героического мифа, свидетельствующих о том, что Пьер для автора является еще психологически незрелым человеком, не вышедшим из юношеской стадии развития. По-юношески запальчиво Безухов считает себя орудием Провидения и готов принести себя в жертву. В его воображении проигрывается безумная ситуация, сопровождаемая высокопарными размышлениями в духе романтической патетики. Это состояние, близкое к помешательству, поддерживается сумасшедшим Макаром Алексеевичем, поскольку безумец — тот же «дитя», человек, потерявший (или еще не приобретший) чувство объективной реальности. А реальность заключается в том, что, став невольным участником расстрела пленных, Пьер приобретает тяжелый духовный опыт переживания чужой смерти и понимает разрушительное влияние убийства на личность убийцы. Зигмунд Фрейд утверждал, что у людей нет никакого инстинктивного отвращения перед пролитием крови. На уровне бессознательного люди относятся к смерти так же, как и первобытный человек, который легко убивал себе подобных и не верил в собственную смерть. Конечно же, для развитого человека существует моральный, этический и законодательный запрет «не убий». Сознание в подобных случаях вступает в конфликт с подсознанием, в результате чего может произойти крушение сложившейся ранее системы ценностей. Так произошло и с Безуховым. Разрушенный внутренний мир Пьера начал возрождаться после встречи и общения с Платоном Каратаевым, который, рассуждая о роке, сам не зная того, ответил на вопрос, мучавший героя: кто отнял жизнь у расстрелянных людей.

Общаясь с ним, Безухов понял важную истину: жизнь человеческая находится в Божьих руках. Бог милует и наказывает, т. е. творит справедливый суд. Каждый человек страданиями расплачивается за свои грехи. В смерти страдающего человека проявляются прощение и милость Божия. Именно так воспринял Каратаев собственную смерть, и скорее всего Пьер понял это. Отсюда его покорное равнодушие к обстоятельствам отнюдь не героической гибели близкого человека.

Следует отметить важный для Л. Н. Толстого мотив *игры со смертью*, который также восходит к героическому мифу. Можно утверждать, что в толстовском творчестве встречаются два типа персонажей, в мировоззрении и поведении которых проявляются элементы героического мифа. Первый тип представлен такими персонажами, как прапорщик Алании («Набег»), Володя Козельцов («Севастополь в мае 1855 года»), Петя Ростов («Война и мир»). Это восторженные молодые люди, стремящиеся совершить подвиг. Для них война — игра в благородных рыцарей и в романтических героев.



Ко второму типу героев относятся поручик Розенкранц («Набег»), Михаил Козельцов («Севастополь в мае 1855 года»), Николай Ростов («Война и мир»). Развитие персонажей этого типа идет по пути уменьшения доли романтических представлений в их мировоззрении.

До встречи с солдатами и с Каратаевым Безухов также «играл» со смертью, не осознавая истинного значения этой игры. Обратим внимание на то, что герой, желая спасти мир от деспота и восстановить порядок в Европе и России, не просто предполагает, но именно проигрывает ситуацию убийства. Потенциальное действие игры, ее результат (убийство Наполеона) остаются только в воображении Пьера. Пройдя испытание танатосом, он возмужал, повзрослел и избавился от игровой модели поведения. Не лишено игрового начала и поведение Андрея Болконского. Война, как и дуэль, — испытание судьбы, своеобразное гадание о будущем. Таковы размышления князя Андрея перед Аустерлицким сражением и во время него.

В душе героя идет постоянная борьба между светлыми и темными силами. Проявление тщеславия, гордыни можно считать результатом бесовского влияния на человека, поэтому не случайно размышления князя Андрея о славе прерывает разговор солдат, один из которых упоминает черта. Честолюбивые мечты персонажа относятся к сфере влияния нечистого, дьявольского. Это его искушение. В поведении и мыслях Болконского ярко выражена бессознательная тенденция к саморазрушению. Перед Бородинским сражением он уже четко осознал свое влечение к гибели, обусловленное «инстинктом смерти». Размышляя о славе, князь Андрей «предсказывает» свою судьбу, но в обратном порядке: потеря семьи, раны, гибель. И только перед смертью он понимает, что счастье заключается не в славе, а в христианской любви.

В романе «Война и мир» «играют» и другие персонажи. Так, в начале войны воображают себя рыцарями Александр I и Наполеон. Игра в героев свойственна и их военным стратегам (кроме Кутузова).

Однако уточним: война включается в игровое пространство лишь в рамках героического мифа. С точки зрения исторической, этической и религиозной, защита Отечества — дело чести и долга, святая обязанность всех. Не ставя под сомнение этой истины, Толстой, тем не менее, считает, что героика жертвы только тогда оправдана, когда порождена не бездумным отношением к вопросам жизни и смерти, но определена объективной необходимостью. Иначе героизм бездумен и безумен, поэтому и бесполезен.

Мотив *игры со смертью* проявляется в романе не только в эпизодах, связанных с войной. Попытку самоубийства Наташи Ростовской и события, предшествующие ей, можно также рассматривать как игровую модель поведения. Отдаленно любовная история персонажей напоминает сюжетную схему повести Гете «Страдания юного Верте-

ра» (1774 г.). Отношения между героями с самого начала развиваются по законам игры в духе сентиментального романа. Они встречаются и знакомятся в театре — игровом пространстве. Курагин играет роль «демона-искусителя». Изначально поставленная в рамки сентиментального романа Наташа «запрограммирована» на соответствующую модель поведения и вынуждена «играть», действовать по определенному закону. Именно поэтому она пытается совершить самоубийство, но, опомнившись и, вероятно, испугавшись смерти, героиня выходит из подобной заданности.

Л. Н. Толстой предваряет описание отношений Наташи Ростовой и Анатолия Курагина историей «игры в меланхоличную любовь» Бориса Друбецкого и Жюли Карагиной, которые тоже говорят фразами, почерпнутыми из книг, в частности из «Бедной Лизы» Карамзина. Оба «романа» объединены мотивом игры, основанной на моделях поведения, сформированных под воздействием литературы сентиментализма.

Основой творческого метода Л. Н. Толстого было сопряжение, сцепление *всего со всем*. В романе «Война и мир» автор выстроил своеобразную систему символов, образов и мотивов, взаимосвязанных между собой, иерархически подчиненных друг другу. Основные символы, связанные с темой смерти, — это *дуб, небо, звезды (комета)*. Символична *переправа* героев через *реку*. Многие символы связаны с понятием *судьба*.

Обратимся к некоторым из них. *Дуб* в тексте романа прежде всего связан с образом князя Андрея. Кроме обычной трактовки, у этого символа существуют и другие смыслы. Согласно мифопоэтической традиции, *дуб (дерево)* может олицетворять *Вселенную* и соотноситься с *небом*. Основные герои романа подсознательно периодически соотносят свою жизнь с жизнью Вселенной (чаще всего это происходит тогда, когда они смотрят в небо). *Небо* в мифологии часто ассоциировалось с безбрежным *морем* или *рекой*. *Переправа через реку* — символ перехода в царство смерти или коренных перемен в жизни. Именно такой смысл приобретает переправа через реку Пьера и князя Андрея, Николая Ростова, являясь знаковой, судьбоносной ситуацией. Небо — символ гармонии, порядка, и, сочетаясь с понятиями «жизнь» — «смерть», оно «связывает» трех основных героев романа — *Пьера Безухова, Наташу Ростову, князя Андрея*.

Далее, как показывают данные сравнительно-сопоставительного языкознания, значение «дерево» соотносится с числом «два». Например: и.-е.\* *duo* «два», но русск. «дуб» (\**dhemb*) — «два»<sup>1</sup>. Число *два*

<sup>1</sup> Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. — М.: Гумо «Владос». 1996. — С. 141.

символизирует противоречия (добро и зло, жизнь и смерть, черное и белое) и связано в произведении с образом князя Андрея Болконского. В романе даны два описания дуба, и два раза Болконский находился в экзистенциальной ситуации (перед лицом смерти).

«Дерево» может ассоциироваться с «предзнаменованием» и соотноситься с понятиями *вера* и *божество*. Мотив «предзнаменования» тесно связан в романе с «предвестниками», «маркерами» смерти. Можно утверждать, что две встречи со старым дубом — символы будущего возрождения к жизни омертвелой души героя.

Особенно много танатологических «маркеров» вокруг образа Лизы Болконской. Она предчувствовала свою смерть и боялась умереть во время родов. Князь Андрей связывает танатологические размышления жены с ее сном. Далее Л. Н. Толстой отмечает опустившиеся и помертвевшие очертания лица Лизы. Последнее предзнаменование кончины проявилось в образе потухшей *свечи*, символизирующей человеческую жизнь, являющейся мерилom длительности существования: когда свеча гаснет — человек умирает.

«Маркёры» смерти сопровождают жизненный путь князя Андрея. После первого ранения Болконский был на грани небытия. В светском кругу распространилась весть о том, что он умер. Старик Болконский говорил, что сын его убит, и даже заказал ему памятник. После смерти Лизы Пьер отметил, что у князя Андрея был потухший, мертвый взгляд. Уже тогда началось его отчуждение от жизни, которое позже (перед ранением) проявилось в отвращении к телу. Болконский стремится к смерти и, по-видимому, предчувствует ее. Он говорит Безухову: «Вижу, что стал понимать слишком много. А не годится человеку вкушать от древа познания добра и зла. Ну, да не надолго!»<sup>1</sup>. Слова Пьера также являются «предвестниками» смерти князя Андрея: «И я знаю, что это наше последнее свидание»<sup>2</sup>.

Особой танатологической суггестивностью отличается сравнительный оборот «как муха на лице дорогого мертвеца» — «маркер» смерти, связанный с процессом умирания Болконского после смертельного ранения: «<...> князь Андрей <...> слышал шуршанье мухи, бившейся на подушку и на лицо его. И всякий раз, как муха прикасалась к его лицу, она производила жгучее ощущение; но вместе с тем его удивляло то, что, ударяясь в самую область воздвигшегося на лице его здания, муха не разрушала его»<sup>3</sup>. В славянском фольклоре существовало представление о *душе* — *мухе*, которая может быть предвест-

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: Репр. воспроизвел, изд. 1928—1958 п. — М.: Терра - Terra, 1992. — Т. 1. — С. 211.

<sup>2</sup> Там же. С. 212.

<sup>3</sup> Там же. С. 386.

ницей смерти, особенно во сне. Забыть князя Андрея условно можно приравнять ко сну.

В романе «Война и мир» *сон*, как и в повести «Детство», часто выступает танатологическим «маркером»: во сне Пьер видит, что Баздеев лежит как труп, князь Андреем упоминает сон Лизы о ее смерти во время родов, символичен сон самого князя Андрея перед смертью и состояние сна Пети Ростова: «Петю снесли и положили, как мертвое тело, в линейку»<sup>1</sup>.

«Предвестники» смерти тесно связаны в произведении с мотивом (а затем символом) *руки*, наполненным различными смыслами (религиозными, философскими, культурологическими). Он является своеобразным «скрепом», объединяющим порой несоотносимые сцены романа в единое целое: например, танец Ильи Андреевича Ростова на именинах и предсмертное состояние графа Кирилла Владимировича Безухова. В свете христианской традиции упоминание правой руки соотносится с верой в Бога, поскольку в иконографии Христос представляется «десницей» Бога — Отца. Скептик князь Андрей и мечтатель Пьер, как отчасти и Наташа Ростова, разными путями, через страдания приводятся жизнью к Богу. Горящая свеча в руках графа Безухова является символом жизни и молитвенной жертвы Всевышнему. Л. Н. Толстой изображает опущенные ладонями вниз руки старого графа, что символизирует закрытость персонажа по отношению к внешнему миру и его погруженность в себя. В то же время раскрытые ладони (руки) графа Ростова, наоборот, свидетельствуют о направленности персонажа вовне в процессе его коммуникации. В сцене умирания князя Андрея по движению рук и взгляду можно понять, что он погружен в себя и не интересуется «внешними» событиями реального мира.

Особенно часто встречается в романе мотив *целования рук*. Поцелуй в руку символизирует дань уважения, почитания, сострадания. Целующий руку выражает таким образом свое эмоциональное состояние и отношение к другим людям. Пожатие рук и поцелуй в руку считаются символом братства, примирения, преданной любви, что особенно важно для умирающего, прощающегося с миром человека. Однако это положение верно только в том случае, если человек вступает в контакт с другими людьми и с внешним миром. Для старого же графа Безухова, как и для Андрея Болконского (после отрешения от мира живых), поцелуй в руку — ничего не значащее действие. Рука является также символом *власти* (мирской и духовной), *господства* (именно поэтому Николай Андреевич Болконский стремился прило-

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Поли. собр. соч.: Репр. воспроизвел, изд. 1928 — 1958 гг. — М: Терра -Terra. 1992. — Т. 10. — С. 269.

житься к руке мертвой императрицы, в последний раз отдавая ей свой долг «вассала»).

Мотив *руки* в сценах умирания и смерти может иметь пространственно-временное значение, проявляющееся через взаимосвязи в системе образов-символов, строящихся по вертикали: *небо, звезды, дерево (дуб), свеча*. Сталкиваясь с реалиями этой вертикали, герои выходят на новый уровень жизнепонимания. Например, Болконский ищет гармонию либо только в горизонтали (стремится самоутвердиться во время военных действий), либо в вертикали (размышление о смерти и Боге, обращение к масонству, любовь к Наташе Ростовой). Но только соединение вертикали и горизонтали есть истинная гармония. Не случайно пересечение этих двух плоскостей дает знак *креста*. Понятие *крест* объединяет несколько основных мотивов произведения (*возмездия, судьбы*), а также библейские и эсхатологические образы. Каждый человек несет свой крест, т.е. имеет свою судьбу. Ранение Болконского — это в некоторой степени возмездие, ответ на его молитву о смерти, которая сама по себе является грехом. Наташа, не знающая почти ничего о смерти, молится в церкви о том, чтобы Бог забрал ее. В результате она получает опыт восприятия умирания любимого человека. Это ее испытание и искупление за стремление к самоубийству.

Мотив *руки* объединяет князя Андрея с Наполеоном и Сперанским. По сути дела эти три персонажа представляют собой один тип личности, поскольку стремятся к самоутверждению, к славе и господству над другими. В руках Наполеона — судьба Европы, а в руках Сперанского — России. Лидерами по природе являются в изображении Л. Н. Толстого Растопчин и высокий белокурый мальчик — предводитель толпы, растерзавшей Верещагина. Все они руководствуются по-своему понятой идеей блага и считают себя творцами истории. Но Отечество все-таки спасла рука Всевышнего, и Л. Н. Толстой неустанно напоминает, что ход истории предопределен свыше.

Идея судьбы сопрягается в романе с проблемой исторического и личного времени, которые могут не совпадать и протекать параллельно, с разной скоростью. Отсчитывают историческое время часы. Это еще один танатологический мотив в произведении, также связанный с мотивом *руки*.

Отметим любопытную деталь: Наполеон сравнивает с часами человеческое тело. Такое сравнение восходит к антропоморфной модели Вселенной. Так, стрелки часов в английском языке называются руками (*hand*). Умирающий человек подобен сломавшимся или остановившимся часам. Смерть — конец земного срока, отпущенного нам.

В смерти или гибели персонажей произведения, несомненно, проявляется воля Провидения, однако каждый случай умирания имеет свою смысловую динамику и выполняет определенные функции в тексте. Условная классификация смертей героев романа может быть представлена следующим образом: *Лиза Болконская, Илья Андреевич Ростов* → проявление Божьей воли; *Кирилл Владимирович Безухое, Баздеев, Кутузов* → естественный жизненный цикл; *Элен Безухова, Анастоль Курагин* → возмездие за нарушение Божьих заповедей, следовательно, за несправедливый образ жизни; *Петя Ростов* → разрушение стереотипа в изображении красивой гибели молодого героя, сложившегося в традиции сентиментализма и романтизма, неэстетичность смерти; *Николай Андреевич Болконский* → сюжетообразующая функция танатоса в романе; *Платон Каратаев, Андрей Болконский* → «идейная» смерть. Кончину князя Андрея можно считать идейной, поскольку в нравственной борьбе между бытием и инобытием, представленной в произведении в виде сна, он выбрал второе. Мотив «смерть — как пробуждение от жизни» связан в некоторой степени с восточными религиозными учениями и с образом Космического Человека (К.Г. Юнг, М. Л. фон Франц). Космический Человек является внутренним психологическим образом каждого. В индийской традиции он — бессмертная часть индивида, выводящая его из мира страданий к первоначальному вечному блаженству. Этот переход в иное состояние возможен только в том случае, если человек пробудится ото сна жизни и признает себя ведомым. Символ Космического Человека реализует в себе концепцию единения человечества в Боге. Болконский познал тайну жизни и смерти, поэтому он погрузился в себя и отстранился от внешней реальности, ставшей для него тягостной обязанностью.

Смерть Платона Каратаева является «идейной» с точки зрения авторского замысла. Персонаж помог Безухову понять смысл смирения и любви к смерти. Эти качества можно считать фундаментом национального характера, сложившегося под влиянием духовного опыта русских святых, в частности Феодосия Печерского. В образе Платона Каратаева также проявилась идея Л. Н. Толстого о единении всех живущих на Земле, поскольку жизнь имеет смысл только как частица целого. Человек, по мысли автора, никому и ничему не принадлежит. Его жизнь — это отражение существования рода, т.е. всего человечества.

В третьей главе «*Религиозно-философские и этико-социальные аспекты самоубийства в романе Л. Н. Толстого "Анна Каренина"*» рассматривается inferнальная и танатологическая атрибутика в парадигме фольклорного мироощущения и народного православия.

Проблема добровольного ухода из жизни, поднятая в романе «Анна Каренина», — результат взаимодействия факторов субъектив-

ного и объективного порядка. Имеются в виду факты духовной и творческой биографии самого писателя, а также ряд событий общественной жизни России 1850—1870-х годов: покушение на императора, «эпидемия самоубийств» в дворянской среде; полемика по проблеме суицида, отразившаяся в печатных (религиозных законодательных, научных, популярных, художественных) изданиях. Л. Н. Толстой протестовал против нарастающей тенденции унифицирования личности самоубийцы и, как гениальный художник, воспроизвел историю человеческой души, находящейся в «пороговой ситуации», в трагическом столкновении добра и зла, во всех *pro et contra*.

Тема самоубийства была не нова для Толстого-художника. В произведениях, предшествовавших роману, он дал ряд образов дворян-самоубийц. Мы предлагаем классифицировать суицидальное поведение героев, взяв за точку отсчета степень осознанности ими последствий и мотивов рокового поступка.

Самоубийство		
Осознанное: «Записки маркёра» — Нехлюдов	Не вполне осознанное: «Война и мир» — Наташа Ростова, Андрей Болконский; «Анна Каренина» — Алексей Вронский, Анна Каренина	Неосознанное: «Севастопольские рассказы» — Михаил и Владимир Козельцовы; «Набег» — Аланин; «Война и мир» — Петя Ростов

Поведение Аланина и братьев Козельцовых, а также Пети Ростова условно можно отнести к суицидальному, поскольку, мечтая о героическом поступке, они не видели в нем опасности для себя или пытались не видеть. Тем не менее логика действий подводит юных героев к роковой черте. Решившись на гибель этих персонажей, Л. Н. Толстой разделит точку зрения некоторых философов на проблему самоубийства: уходить из жизни нужно тогда, когда ты счастлив и находишься на пике своих возможностей. Можно уловить соответствие толстовского замысла поэтической метафоре Ф. Ницше, который уподоблял выгоревшей свече человека, решившегося на добровольную смерть. Герои уходят из жизни, «чтобы не выгореть», а зафиксировать кажущуюся им полноту жизни в вечности.

В творчестве Л. Н. Толстого выгоревшая свеча часто является символом человеческой жизни и человека вообще в евангельском и в мифопоэтическом контекстах. Образы Андрея Болконского и Алексея Вронского связаны с символом выгоревшей свечи опосредованно. Персонажи разочаровались во всем, что раньше ценили, они испепелены страстями и не дорожат собой. Оба героя не живут, а тлеют, поэтому и выбрали однотипный выход из сложившейся ситуации — война и желаемая гибель. Это дает нам основание рассматривать их поведение как суицидальное, хотя и не вполне осознанное. Алексей Вронский, как и Наташа Ростова, пытался расстаться с жиз-

нию вследствие несчастной любви. В обоих романах существует косвенная переключка с произведением Гете «Страдания юного Вертера». Писатель трансформирует гетевскую ситуацию: его герой пытался свести счеты с жизнью, находясь в полусознательном состоянии, страдая от понимания своей униженности. Исходя из текста романа, можно предположить, что Вронский не вполне осознавал мотивы своего поступка. Он действовал по заложенной в его подсознании модели поведения, сложившейся в обществе под влиянием литературных образцов.

*Мотив выгоревшей свечи* в большей степени реализован в образе Анны Карениной. Как отмечалось ранее, свеча в контексте творчества Л. Н. Толстого тесно связана с мотивами *судьбы, жизни и смерти*. В романе эта мысль подтверждается описанием рокового поступка героини. На вопрос, что заставило Анну добровольно уйти из жизни, невозможно дать однозначный ответ. Во-первых, особый тип нервной системы, во-вторых, стремление уйти от проблем в виртуальную действительность (Анна употребляла наркотик), в-третьих, влияние антимира и социума. Суицидальное поведение героини во многом обусловлено комплексом импульсов, идущих из глубин подсознания. Об этом свидетельствует ее сон о лохматом мужике. Выше отмечалось характерное для Л. Н. Толстого соединение онейрологии с танатологией: *сон — смерть и смерть — сон*. В одних произведениях («Война и мир», «Смерть Ивана Ильича») связь сна и смерти генетически восходит к определенным философским и религиозным концепциям, в других («Рубка леса», «Анна Каренина») — в большей степени продиктована влиянием фольклорной традиции. Сон Анны о лохматом мужике, хотя и может иметь несколько толкований, все же предвещает смерть героини. В контексте славянской мифологии образ лохматого мужика может восприниматься как одна из модификаций черта, а в силу этого — гибели. Черт правит антимиром и является искусителем, он «нашептывает» героине лжеценности, подчиняет ее волю себе, распаляя ее страстность и плотские влечения. Инфернальное начало страсти героев отметила Кити Щербацкая, увидев на балу Анну вместе с Вронским. Вхождение Карениной в сферу дьявольского антимира произошло на платформе станции, во время метели. И это не случайно, поскольку метель в народных верованиях является результатом деятельности нечистых духов. Согнутая тень человека, проскользнувшая перед Анной, звук ударов молотка по железу также относятся к сфере бесовского. Эпитет «лукавый» по отношению к черту закрепила и христианская традиция. «Избави нас от лукавого», — сказано в молитвенном каноне. Отметим также, что дьявола в народе называли еще и «хромоногим демоном».



В сцене встречи на платформе Вронский действует как разбойник, поскольку «крадет» душевное спокойствие Анны, поступает как обольститель, толкающий на несправедливый путь лжи и обмана. Подтверждением тому служат звуковые образы бушующей стихии: ветер радостно засвистал, буря свистела. В фольклоре разрушительный смертоносный свист присущ Соловью-разбойнику. Влияние дьявольского наваждения на душу и поведение Анны проявляется и в ее движении из света (из вагона) в темноту (на платформу, где царили ночь и метель), где она встречается с Вронским, который также действует по законам антимира. Не случайно во время объяснения он стоит в тени. Тень может трактоваться в этом эпизоде и как предвестник смерти. В мифопоэтических верованиях славян существует поверье, что нечистая сила не имеет стремления к созданию семьи, поэтому и мечется по миру. Анна и Вронский так и будут, словно гонимые нечистой силой, вместе скитаться по свету, постепенно охладевая друг к другу и придут к роковому концу.

Мотив *брака, свадьбы* звучит в сцене метели так же явно, как и мотив *бесовщины, антимира*. И здесь нет противоречия, поскольку отношения героев определяются законами особой *свадьбы-самокрутки*.

Образ *мужика* присутствует не только во сне Анны и Вронского, он появляется и в другие кризисные моменты жизни героев. Мужик «с мешком через плечо» ехал в том же поезде, что и Анна. Впервые он появляется на станции железной дороги в Москве, куда приехала героиня и где она впервые встретила Вронского. Именно в тот момент, когда Анна шла по платформе, поездом задавило мужчину. В первый раз подспудно образ реального человека связывается со смертью. Второй раз мужик появляется в виде истопника (кочегара-черта). Затем Анна, незаметно для себя, начинает засыпать и во сне видит мужика с длинной талией и старушку, которых можно трактовать как черта и смерть. Так образ мужика-черта перешел в область сна. Анна, вступив в сферу антимира, стала замечать в людях недостатки, хотя раньше это было ей несвойственно. Все больше и больше в ее рассуждениях проскальзывали жестокость, недоброжелательство по отношению к людям и к внешнему миру, которые в крайней форме проявились перед смертью героини.

Инфернальные силы «встретили» ее и дома. Алексей Александрович читал книгу герцога де Лиля «Поэзия ада». Именно бес помогает Карениной лгать, на что автор косвенно указывает в тексте. Физическая близость героев оборвала платонический период их любви. Вронский представлен автором убийцей духа, ставшим причиной нравственного падения героини. Этот эпизод можно соотнести со словами «мужика-черта» из сна Анны. Параллелизм конструкций в

речи «героев» подчеркивает, что Вронский является невольным пособником беса. Они оба — убийцы. К тому же слова «le fer» (франц. — железо), «infernal» (англ. — адский, дьявольский) имеют общий корень, что позволяет нам трактовать образ *мужика* из сна Анны как образ *черта*, а значит, символ смерти, предвестие гибели. Черт появился и во сне Вронского в облике *мужика-обкладчика*. Через сознание персонажа автор соединил мотив *бесовщины* с мотивом *медвежьей охоты*. В фольклорной традиции медвежий мотив связан со сватовством, с женихом и невестой. Поскольку Вронский является «женихом», участвующим в свадьбе-самокрутке, то медвежий мотив присущ и сюжетной линии *Вронский — Каренина*. Однако образ медведя и медведицы соотносится в романе еще и с охотой на животное. Он также символизирует охоту Вронского за Анной и является одним из воплощений предвестников гибели героини. Черт и смерть предстают охотниками за душами и жизнями людей. После приезда из Москвы Анна находится в сфере антимира. Герои подсознательно признают влияние нечистого, но определяют его «именем» только ревность и злость, которые периодически одолевают героиню. Анна видит во сне предсказание своей смерти во время родов, следовательно, смерть вновь предстает в образе мужика. Местоимение «что-то» (а не кто-то) подтверждает нашу догадку: «Я видела, что я вбежала в свою спальню <...>, — говорила она с ужасом широко открывая глаза, — и в спальне, в углу, стоит что-то. <...> И это что-то повернулось, и я вижу, что это мужик маленький с взъерошенной бородой и страшный»<sup>1</sup>. Именно этот сон впервые зарождает в голове героини мысль о том, что смерть может стать решением ее жизненно важной нравственной проблемы. Впоследствии триада *мужик — черт — смерть* подтолкнет Анну к совершению самоубийства. Можно предположить, что сон сыграл ведущую роль в суицидальном поведении Карениной. Она будет стремиться к смерти и бессознательно «загонять себя в угол», чтобы одним разом разрубить гордые узел. Оба героя испытывали близость смерти (Вронский стрелялся, Каренина чуть не умерла после родов) и были готовы выйти за границы антимира, но оказались не способными на это. И далее, пройдя искушение небытия, Анну не покидает идея добровольного ухода из жизни. Влияние антимира все более усиливается к концу романа, и все чаще к героине возвращается мысль о гибели. Наконец-то она осознает свое подспудное желание уйти. Смерть становится для нее не способом искупления грехов, а орудием мести. Прием опиума усилили депрессию и суицидальное настроение героини.

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Поли. собр. соч.: Репр. воспроизвед. изд. 1928 — 1958 гг. — М: Терра - Terra. 1992. — Т. 18. — С. 381.

Л. Н. Толстой планомерно изображает нарастающую неспособность Карениной к самоконтролю; за несколько часов до гибели она находится в состоянии, близком к помешательству. Для помраченного сознания характерны искаженные восприятия действительности и человеческих взаимоотношений. Может быть, еще и поэтому Анна с наслаждением мечтает о самоубийстве. Мысль о смерти вызвала в ней жажду жизни, которая воплощалась для героини в любви к Вронскому. словно в ответ на мысли о смерти Анне вновь приснился сон, в котором мужичок не обращает на нее внимания, но делает это какое-то «страшное дело в железе над нею». Вновь черт предстает в образе старичка-мужичка. Во сне Каренина в иносказательной форме увидела непосредственный момент своей кончины. Сновидение усугубляет состояние психического дискомфорта. Бесовская сила настойчиво овладевает ею, заставляет Анну метаться и страдать, раскаляет в ней чувство ненависти и отвращения к людям и окружающей действительности. Это воздействие нечистого воплощено в романе в виде *яркого света*. И это не божественный свет. Сейчас свет идет от беса (Люцифера) и открывает героине смысл жизни и людских отношений с самой неприглядной, уродливой стороны. Такой же неестественный свет — «фонарь жизни» — увидел князь Андрей перед смертельным ранением.

Л. Н. Толстой не изменил своей художественной манере, вновь употребив систему маркеров смерти для того, чтобы подчеркнуть неизбежность духовной и физической гибели человека, выбравшего путь греха. Это, на наш взгляд, животные, с которыми автор сравнивает своих героев: Каренин уподобляется быку, Вронский — собаке, Анна — лошади.

Незадолго до рокового шага Анна вновь встречается на вокзале «героя» своего мучительного видения, который напомнил ей «реалии» сна. Героиня была словно запрограммирована на самоубийство, этому способствовало повторение ситуации: она подумала о человеке, который погиб в день их встречи с Вронским. Круг ада замкнулся. Нравственные муки героини перед гибелью являются предсмертными судорогами ее живой души и ее природного жизнелюбия. Да, свеча выгорела: «Отчего же не потушишь свечу, когда смотреть больше нечего, когда гадко смотреть на все это?»<sup>1</sup>. На какое-то мгновение силы добра одержали победу в душе Анны, чему способствовало крестное знамение. Несмотря на стремление к суициду, последний шаг героини все же был результатом эмоционального импульса, в некоторой степени игрой. Она так привыкла к мысли о смерти, что не

---

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Поли. собр. соч.: Репр. воспроизвед. изд. 1928-1958 гг. - М.: Терра - Terra. 1992. — Т. 19. — С. 347.

верила до конца в возможность ее реализации. Отсюда ее искреннее недоумение. Но дьявольский промысел уже сделал свое дело, и Анна совершила роковой поступок. Обращение к Богу в момент гибели символизирует раскаяние героини в содеянном и ее выход из-под влияния сатаны. Об этом же свидетельствуют образ *свечи*, которая осветила все, что было во мраке для Анны, т.е. тот период жизни, когда она пребывала в сфере антимира.

В романе четко прослеживается иерархическое соотношение понятий и образов: «Бог» — «судьба» — «смерть» — «свеча». Господь предопределяет судьбу человека, но всегда дает ему свободу выбора (в системе мировоззрения самого Толстого предопределенность судьбы не равна фатализму). Несмотря ни на что, зло побеждено, и в самой гибели есть момент просветления, очищения и искупления. Героиня Толстого поднялась на новый духовный уровень, хотя самовольно погасила свечу жизни. Действовала же она не по своей воле, а по научению нечистого. Паровоз с топкой ассоциируется с адским огнем и является олицетворением злой бесовской силы, ее орудием. Именно поэтому мужик-черт из сна Анны, приговаривая что-то, работал над железом. Нечистая сила привезла ее на встречу с Вронским, она же и разлучила героев. Смерть, подобно дьяволу, воплощена в произведении в различных образах, которые пронизывают весь роман, усиливая трагизм душевных страданий героини.

Произведение начинается с мотива *мести* и заканчивается его воплощением в жизнь. Кольцевая композиция романа символизирует круги ада, в которые дьявол втягивает человека, не защищенного верой. Только способность к христианскому прощению и любви может спасти душу и удержать от роковой ошибки — таково мнение автора. Истинный суд есть суд Божий. Эпиграф «Мне отмщение, и Аз воздам» ассоциируется с другим изречением: «Не судите, да не судимы будете».

В заключении диссертации подводятся итоги проведенного исследования, обобщаются те основные выводы, которые формировались в ходе работы, а также намечаются дальнейшие пути анализа творчества Л. Н. Толстого в более расширенном литературном контексте.

По теме диссертационного исследования опубликованы следующие работы:

1. Проблема смерти в ранних произведениях Л. Н. Толстого // IV межвузовская конференция студентов и молодых ученых Волгоградской области: Тез. докл. науч. конф. г. Волгоград, 8—11 дек. 1999 г. — Волгоград: Перемена, 1999.— С. 115—116(0,1 п. л.).

2. Проблема смерти в художественной литературе // Кирилло-Мефодиевские традиции на Нижней Волге: Тез. докл. и материалы науч. конф. г. Волгоград, 24 мая 1999 г. — Волгоград: Перемена, 1999. — Вып. 4. — С. 56—57 (0,1 п. л.).

3. Проблема смерти в произведении Л. Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность» // Вестник СНО. — № 15. — Волгоград: Перемена, 2000. С. 45—49 (0,2 п. л.).

4. Проблема смерти в рассказе Л. Н. Толстого «Набег» // V региональная конференция молодых исследователей Волгоградской области, г. Волгоград, 21—24 нояб. 2000 г.: Тез. докл. — Напр. 12 «Филология». — Волгоград: Перемена, 2001. — С. 106—107 (0,1 п. л.).

5. Взаимодействие мотива сна и темы смерти в произведениях Л. Н. Толстого // Рациональное и эмоциональное в литературе и в фольклоре: Сб. науч. ст. по итогам Всерос. науч. конф. г. Волгоград, 22—25 окт. 2001 г. — Волгоград: Перемена, 2001. — С. 96—100 (0,1 п. л.).

6. Проблема смерти в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» // VI региональная конференция молодых исследователей Волгоградской области, г. Волгоград, 13—16 нояб. 2001 г.: Тез. докл. — Напр. 13 «Филология». — Волгоград: Перемена, 2002. — С. 65—66 (0,1 п. л.).